

「純粋な詩脚」⁵の規則的な回帰が、長音節の「分割」を許容するようになる。最後の脚は別として、-- (短長) に代えて --- (短短短) を用いるのは常に可能ではあるが、条件付きである。トリブラキウス (---) は小刻みなステップを踏むようなリズムを生む恐れがあり、悲劇作家はその使用を控えたのである。もっともこれは文体の問題であって韻律の問題ではないが。後で述べるように⁶、ホメロスのヘクサメトロスでは --- の代わりに --- がしばしば用いられる—この場合にも --- の表記が伝統的に用いられる。この事実には照らしてみれば、[イアンボスで]長音節の分割となる -- においては最初の短音節がおそらく軽く引き伸ばされて発音されていた。長短を韻律の基礎とする言語では、短音節の連続の中で強拍⁷を得るための唯一の手段はその中の一つの音節をひき伸ばすことである。したがってソボクレス『アイアース』30

πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντῳ ξίφει [血糊のついた剣を手に野原を跳ぶように走って]⁸

[- - ~ ~| - - ~| - - ~ -]

このような詩句では πεδία [~ ~] の最初の短音節はおそらく軽く引き伸ばされていた。それに、この詩句のリズムの戯れは日常の発音で普通にこのような音のひき伸ばしを生じさせたであろうし、また朗読者はいつもの語り方における音をひき伸ばすクセを少し強調しさえすればよかったであろう⁹。

「不純な詩脚」¹⁰の -- を --- で代替するのは支障が生じる。純粋な半詩脚には必須の短音節があるが、これと対をなす[不純な]半詩脚の時間の長さをあまりに目立たせるからである¹¹。ヘクサメトロスによって判断すると -- は弱い半詩脚¹²を埋めるのに適しているにもかかわらず、悲劇のように整然としたリズムが要求される場所ではアナパイストス (---) が結局避けられる理由はここにある。

-- を --- で代替するのはさらにイアンボスのリズムにも反する¹³。もともと弱い要素である -- が脚の強い部分に現れるからである¹⁴。したがってイアンボス調の詩行においては、ダクテュロス (---) はアナパイストス (---) よりも明確に忌避されている。悲劇作家にあってダクテュロスはもっぱら、ほかの方法では詩行に組み入れることができない語に用いられる。とりわけ固有名詞がそうである。普通名詞に関しては、リズムが合わない語の代わりを見つけるのは——特異な語 (γλῶτται) の使用も含めて——語の多少不自然な用法を許容することでおおいに可能だったからである。

ヴェーダの詩とギリシアの詩の重要な共通点で、[ギリシア]歌謡の詩句にはなかったものがある。ジャガティー (jagatī) やトリシュトゥブ (triṣṭubh) の詩行と同じく、イアンボス・トリメトロスにも必須の切れ目があることである¹⁵。これは次のように理解できる。ギリシアの詩の特徴であるリズムの拡張は長音節の分割が可能で補われるが、イアンボス・トリメトロスはヴェーダの12音節詩行に相当する長さを持ち、それゆえ切れ目を含むのであると¹⁶。実際、イアンボス・トリメトロスはしばしば12を超える音節をもつ——特に喜劇においては。そして悲劇においてトリメトロスの多くは12音節しかもたないとなれば、それは厳格で高貴なリズムの追求の結果である。話し手の感覚ではイアンボス・トリメトロスはふつうに12を超える音節を含みうる詩行であった。14音節のトリメトロスも例外ではない。

切れ目についてはギリシアの詩もヴェーダの詩も同じ定義ができる。切れ目とは語の終わりであると。ただし、フランス古典主義の詩句のセジュール (césure) がたいい語グループの終わり、ある程度まとまった意味の区切りであるのに対して、こちらはそうである必要はまったくない。この符合は大部分、語の終わりの意義が大きく語どうしが緊密なグループを形成しない言語の構造に由来する¹⁷。ともあれその正確さは興味を引いてやまない。

ヴェーダの詩句と同じくギリシアの詩句も、切れ目は異なる二つの場所を占める傾向がみられ、どちらになるかは詩人の選択に委ねられる。ヴェーダの11音節や12音節の詩行では、すでに見たように切れ目は4音節後または5音節後にある¹⁸。イアンボス・トリメトロスでは、長音節の分割が起こる場合は別にして、切れ目は5音節後または7音節後である。この違いは次のように解釈できる。ギリシアの詩の標準リズムは周知のように、ヴェーダの詩の標準リズムに比べると行全体にわたって割り振られている。と同時に、切れ目はギリシアの詩でリズム構造に介入せず「メトロン」はいずれも本来の --- という型を保っている。これに対してヴェーダの詩では、切れ目の後の2番目の音節が通常は短く、切れ目が事実上詩行の中央の構造を制御しているといえる¹⁹。

これらの事実から、イアンボス・トリメトロスはギリシア人の創造ではないとの仮説に至る。イアンボス・トリメ

トロスは考えだされたのではない。多様な組み合わせの中から抽出され、特定の型が選ばれてこれが標準化されることで得られたものなのである。

昔の行頭の自由は制限されてしまった。概して詩行の最初の一音節しか長短の自由がない。だが印欧祖語の時代の自由の痕跡は残っている。イアンボス・トリメトロスにおいては変則的なアナパISTOSが、さらにはダクテュロスがとりわけ行頭に見られるのである。さらに驚くべきことに詩人は、控え目にではあるが、ギリシアの詩においては際立った破格を用いる。行頭では $\cup-$ の代わりに $- \cup$ が見られるのである。Masqueray 著『ギリシア韻律論』165 頁以下にその好例が挙げられている²⁰。たとえば

アイスキュロス『テーバイ攻めの七将』488

Ἴππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος [ヒッポメドーンの雄姿]
[- $\cup \cup$ - | - $\cup \cup$ - | \cup - $\cup \cup$]

アリストパネス『蜂』902

Ποῦ δ'ὁ δῶκων, ὁ Κυδαθηναίεὺς κύων; [原告キュダテーナイオンの犬はどこに]
[- $\cup \cup$ - | - $\cup \cup \cup$ - | - - \cup -]

比較的厳しい行末の制約に関しては、ある限られた場合についてではあるがポーソンの法則がそれを証明している。詩行が3音節の語で終わる場合に最後から2番目の詩脚は純粹でなければならないというものである。この法則は行末での厳格な $-\cup\cup$ という型²¹への志向を示しているが、これはヴェーダの型に正確に対応する。アルキロコスはこの傾向を示しているように思われる。

Ἄναξ Ἀπολλων, καὶ σὺ τοὺς μὲν αἰτίους [アポロン神よ、罪を犯した者たちを
σήμαινε καὶ σφέας ὄλλυ' ὥσπερ ὀλλύεις, 明るみに出し、いつものように断罪を]
[- $\cup \cup$ - | - $\cup \cup$ - | - $\cup \cup$ -
- $\cup \cup$ - | - $\cup \cup$ - | - $\cup \cup$ -]

L.Havet が『韻律論』114 頁でポーソンの法則を一般化しているのは正しいが、この法則が主に適用されるのは断然行末であることに変わりはない²²。

ヴェーダの8音節詩行では、ジャガティー詩行の場合と同様に、行末は通例 $-\cup\cup$ となるが、 $-\cup\cup$ となる行末もかなり見られる。この行末は通常の行末と並んで『リグ・ヴェーダ』の多くの詩節に見られる²³。

『リグ・ヴェーダ』I, 2, 2

vāya ukthēbhir jarante [- $\cup \cup$ - | - $\cup \cup$ -] [風神ヴァーユよ、歌い手たちは
t(u)vām āchā jaritārah $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ ²⁴ 時を知り、神酒ソーマを搾り、
sutāsomā aharvidah. $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$] 賛歌であなただを讃える]

この行末が次のように支配的となる賛歌もある²⁵。

『リグ・ヴェーダ』VIII, 2, 1-3

idām vaso sutām āndhah [- $\cup \cup$ - | - $\cup \cup \cup$ -] [恵み深い神よ、
pībā sūpūrnam udāram | $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup \cup$ -] ソーマの液汁をたらふく召し上がれ、
ānābhayin rarimā te || $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 恐れを知らぬ神よ、
nṛbhir dhūtāḥ suto ācnair $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 我々はこれをあなたに捧げます。
āvyo vāraiḥ pāripūtaḥ | - $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 祭官たちが濯ぎ洗い、
āçvo ná niktó nádīṣu. || - $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 石で搾り出し、羊毛で漉したものです、
tām te yāvaṃ yāthā góbhiḥ - $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 川で馬を洗い清めるかのように。
svādúm akarma çrīnāntaḥ | - $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 碾き割り麦に牛乳を混ぜるように、
īndra tvāsmín sadhamāde || - $\cup \cup \cup$ | - $\cup \cup \cup$ -] 牛乳を混ぜて甘くしました、
..... [インドラ神よ、我々の祭祀に降臨を。]

この型は大衆的なものと考えられているが、リグ・ヴェーダの慣用には反する²⁶。広く用いられるようになったのは時代が下ってからである。とりわけ1行8音節の2行からなるペアを重ねた詩で、以下のように奇数行と偶数行が対照的となるように用いられてきた。

『リグ・ヴェーダ』 X, 136, 3

únmaditā maúneyena	[苦行者たることにより忘我の境に達し、
vātāṁ ā tasthimā vayām	われらは風に乗りたり。
çárīréd asmākaṁ yūyām	汝ら人間はわれらの形骸のみを眺む。
mártāso abhī paçyatha	(辻直四郎訳)]
--- --- --- ---	
--- --- --- ---	

この型は、きわめて古い時代からのパーリ語のものの中にも見られる。バーヴェール・ジャータカ (Bāveru) の第1節もそうで、S. レヴィはこれを前5世紀のものとしているが、その韻律は

---|--- ---|---
 ---|--- ---|---

この韻律がサンスクリット文学のなかでどのような位置を占めるにいたったかは周知のとおりである。特に叙事詩の韻律として他の追随を許さず、ギリシア文学におけるヘクサメトロスに匹敵する役割を演じている。サンスクリットにおけるその歴史を検討するには及ばない。~と並んで-となる行末がすでにヴェーダの時代から現れていることを銘記すれば十分である。

さて、イアンボス・トリメトロスがこれと類似した事実を提示する。インドの8音節詩行の行末の-と全く同様に、トリメトロスの行末の-も大衆的である。いわゆる跛行トリメトロスがそれで、イオニアの庶民派詩人ヒッポナクスの詩行である。

ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων πάλμυ	[父なるゼウスよ、オリュンポスの神々の支配者よ]
[- - ~ - ~ - ~ - ~ - - ~]	

あるいは

ἔβωσε Μαίης παῖδα, Κυλλήνης πάλμυ.	[キュレーネーの支配者マイアの子に呼びかけた]
[~ - ~ - - - ~ - - - - ~]	

この技法の酷似は人をはっとさせるものがある。出生の母胎が同じであることを証明する対応関係の決定的な特徴は、同じタイプのものが同じ——いっぽうは厳粛な、もう一方は大衆的な——表現効果をもつという事実により明らかである²⁸。

トリメトロス（3複詩脚）はギリシア人が用いた唯一のイアンボス調というわけではない。たとえばヒッポナクスは行末音節欠如 (catalectic) のテトラメトロス（4複詩脚）も用いた。

εἴ μοι γένοιτο πάρθενος καλή τε καὶ τέρπεινα ²⁹	[かわいく優しい娘がいたらなあ]
[- - ~ - ~ - ~ - - - ~ - ~ - ~]	

この韻律は喜劇にも見られる。そしてまた、とくに喜劇において、一連のディメトロス（2複詩脚）すなわちイアンボスの2メトロンの行が行末音節欠如のメトロンの締めくくられるタイプが見られる。

アリストパネス『蛙』 384

Δήμητερ ἀγνῶν ὀργίων	[- - - - - -	[聖なる儀式の司デメテル、
ἄνασσα συμπαρασάτει,	~ - - ~ - -	御降臨賜りますよう、
καὶ σῶζε τὸν σαντῆς χορόν,	--- ---	あなたに捧げるこの歌舞を嘉し
καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον	--- ---	私どもが一日中つつがなく
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι,	--- ~ - -] ³⁰	舞い歌い戯れることができますよう]

これはヴェーダの短詩行、特にドヴィパダー・ヴィラージュ (dvipadā virāj) と呼ばれる韻律を遙かなたからではあるが思いださせる。

『リグ・ヴェーダ』 I, 65, 1

paçvā ná tāyúm	gúhā cántantaṃ	[--- ---]	[牛を連れてこっそり立ち去る盗人を追うように]
námo yujānám	námo váhantam	--- ---	祈りを繋ぎ祈りを届ける者の足跡を
sajóṣā dhīrāḥ	padáir ánu gmann	--- ---	賢い者たちはこぞって追った。
úpa tvā sīdan	vīçve yájatráḥ.	--- ---	あなたの許には敬うべき者たちが顔をそろえていた。]

細部の違いは大きい、受ける印象は比較に値する。

イアンボス型とトロカイオス型の違いはインドでは見られない。実際この二つの詩行末は同一である。非跛行トロカイオス（跛行型も存在する）はイアンボス詩行と全く同様に --- で終わる³¹。たとえばアルキロコスの[トロカイオス・]テトラメトロス（4複詩脚）は

τοῖς θεοῖς τιθεῖν ἅπαντα πολλαῖς μὲν ἐκ κακῶν.	[しばしば災いから全てを神々のせいにする]
[- - - - - - - - - - - -]	

イアンボス型とトロカイオス型の違いはただ行頭に生じるだけである—前者は --- で、後者は ---³²で始まる。しかるにヴェーダの詩行は自由な形式の行頭をもつ。故にイアンボスとトロカイオスは、行頭がヴェーダの詩行に近い同じ一つの原型に由来し、異なる二つの型に類型化されたものである。ギリシアの詩行がかつての行頭の音節が自由であるという痕跡を残しているのであるから、純粋な詩脚が不純な詩脚と交互に現れるそのメτροン（韻律）構造はギリシアの革新の結果である。イアンボスとトロカイオスというパラレルな二つの型の区別はその当然の帰結であった。

この仮定に立てば、ギリシアにおいてイアンボス型が優勢を占めるのは当然予想されることである。ヴェーダにおけるリズムの趨勢は、行末にはっきり見てとれるように、イアンボスであり、また詩行は --- で始まるよりは、むしろ --- で始まるからである。ここでもまた本質的な点に関してはヴェーダとギリシアの一致を見出せるのである。

トロカイオス詩行は特別な効果をねらった特殊なケースに過ぎない。イアンボス詩行はアッティカの劇において役者がお互いの対話で用いる韻律であり、アリストテレスはこの韻律に会話のふつうのリズムの反映を感じとっていた。これに対してトロカイオスは舞踊のリズムであり、アリストテレスは『修辞学』のなかでこれを、むしろコルダクス踊りにふさわしいリズム（ῥυθμός κορδακικώτερος）と表現し、『詩学』の中で（ここで彼は単なるリズムではなく、韻律について考察する）これを舞踊の韻律（μέτρον ὀρχηστικόν）と呼んでいる。

このように歌謡の詩の韻律もイアンボスもトロカイオスも印欧祖語の時代の一つの同じ型から出たもので、ヴェーダの8・11・12音節からなる詩行は、これらのギリシアの詩行よりもその本来の姿をより忠実に保っている。ギリシア語は規則正しく拍子を割り振ることで様々な型を作り上げ、それぞれが独自のスタイルをもつ多様な詩のジャンルを獲得するに至った。

もっとも似たようなことはインドでも起こった。ヴェーダの韻律とともに8音節詩行からなるアヌシュトプ（anuṣṭubh）やガーヤトリー（gāyatrī）と叙事詩の韻律シュローカの間には大きな隔たりがあるのである³³。

これまで考察してきたギリシアの韻律はいずれも比較的新しい時代のものとみなされている。しかしそれはギリシア文学の最古の時代に遡るものがホメロスやヘシオドスの荘重な詩しか残っていないからである。イアンボスはヘクサメトロスよりも時代が新しいとは必ずしも言い切れない。『マルギテス』にその名残をとどめる最古の滑稽詩では、ヘクサメトロスにイアンボスが隣接していたのである。

Ἥλθε τις ἐς Κολοφῶνα γέρον καὶ θεῖος ἀοιδός	[遠矢を射るアポロンとムーサの僕
Μουσάων θεράπων καὶ ἐκῆβολου Ἀπολλῶνος	老いて神さびた吟遊詩人が
φίλησ' ἔχων ἐν χερσὶν εὐφθογγον λύρην.	美しい響きの豎琴を手に
[--- --- --- --- --- ---]	コロポーンの町にやってきた]
--- --- --- --- --- ---	
--- --- --- ---	

注)

- 1 第5章ではギリシアの歌謡の詩句とヴェーダの詩句が非常によく似ていることが論じられている。
- 2 インドでもギリシアでも韻律の基本単位は長短の音節であり、アクセントはこれに関わらない。長母音、二重母音を含む場合のほかに、短母音に複数の子音が続くばあいも長音節とみなされる。イアンボスは短長詩脚。詩脚は単に脚または **foot** とも。これを二つ続けたものをより大きな単位としてメトロンといい、複詩脚との訳もある。短音節は \sim で、長音節は $-$ で、長短自由な音節は \equiv で示す。なお行の最後の音節は長短を問わない。イアンボスのメトロンは $\equiv\sim\sim$ で、前半は「不純な脚」、後半は「純粋な脚」と呼ばれる。不純な脚は、 $\sim\sim\sim$ というあまりに単調・厳格なリズムの繰り返しに自由・柔軟さを与えるものと理解され、否定的な意味合いはない。4行前後で纏まった詩節を作り、これが繰り返されるものが詩節形式。詩節はまた連、スタンザとも。ジャガティー詩節 (**jagatī**) は1行12音節、1節4行でイアンボス行末。トリシュトゥブ詩節 (**triṣṭubh**) は1行11音節、1節4行でトロカイオス行末。イアンボス・トリメトロスは基本的に12音節であるが、長音節が2短音節に分割 (**résolution**) されることがある。
- 3 切れ目 (**coupe**) とは、詩行内の特定の個所に必須とされる語の終わり、単語の境界、語境界、カエスーラ (**caesura**)。意味・内容の上でまとまって切れる場合には、句切、セジュール (**césure**) との表現もよいと思われる。
- 4 原著で引用詩句は訳されていないが、訳して [] に入れた。また引用詩句に添えて韻律構造が記されている場合には、原則としてこれをそのまま示し、記されていない場合には [] に入れて示した。引用詩句の個々の行末は長短自由な音節として \equiv で記されているが、[] で韻律構造を補った場合には、個々の詩行末が長母音・二重母音を含めば $-$ とし、短母音であれば \sim とした。これは参考にした A.Macdonell: *A Vedic Grammar for Students*. p.439 によった。
- 5 注2参照。イアンボス・トリメトロスの場合、純粋な脚とは必ず短長となる第2・4・6脚を指す。
- 6 ヘクサメトロスについては続く第8章で論じられる。
- 7 注12参照。
- 8 原著では詩脚ないしメトロンの区切りは示されていないが、[] で韻律表記を補う場合に縦線でこれを示した。またヴェーダの詩句で韻律表記を [] で補う場合には、便宜的におよそ4音節ごとの区切りを縦線で示した。
- 9 長短を正しく発音すれば「ペー ドーンタ・ペディア **pēdōnta pedia**」($\sim\sim\sim\sim\sim$) となるが、基本のリズムに引かれて「ペー ドーンタ・ペーデャ **pēdōnta pēdya**」($\sim\sim\sim\sim$) というふうにならば二つの語の語頭の音が **pēd** と長母音で揃うようになることをいうか。また舞台での朗誦があった台詞の言い回しならば音の引き延ばしは珍しくはないであろう。
- 10 注2及び注5参照。
- 11 純粋な半詩脚に必須の短音節 (**la brève obligée du demi-pied pur**) とは第2・4・6脚前半の \sim であり、これと対をなす不純な半詩脚とは第1・3・5脚前半の \equiv である。この \equiv を $-$ として扱い、さらにこの長音節を分割して $\sim\sim$ に代えるのは、第2・4・6脚前半の \sim の2倍になるので時間の長さを目立たせすぎるという意味。理論上、長音節は単音節の2倍の扱いだとしても、実際には2倍の長さにはならないとの考えからであろう。
- 12 弱い半詩脚とは、ヘクサメトロスの場合は脚 $\sim\sim$ の後半を、イアンボスの場合は脚 \equiv の前半を指すと思われる。この場合弱いというのは、脚の（ヘクサメトロスの場合は）前半または（イアンボスの場合は）後半に現れる長音節に常に強勢を置く読み方が想定されているからであろう。ただしそれは朗誦の方法の問題であって、音節の長短を基礎とする韻律の場合その本質には関わらないはずである。
- 13 前段に続いてイアンボスの不純な脚を $-$ とみなした場合の代替の可能性が論じられている。
- 14 注12参照。
- 15 必須の切れ目については注3参照。
- 16 第5章で論じられているサッポーやアルカイオスのギリシア歌謡の詩行は11音節が主であったが、必須の切れ目は存在しない。これはメイエの以下の論の展開から考えると、切れ目を必要としない限度ということなのかもしれない。あるいは歌われる歌謡としての性格上、単語の切れ目は特に問題とならないとも考えられる。いずれにせよ朗唱詩においては12音節以上になれば切れ目が必須との主張であろう。「それゆえ切れ目を」というのは、それほど長さだから息継ぎが必要で切れ目を含むようになるという意味合い。続いて12音節を超えることもあることが強調されるのは、その場合さらに切れ目の必要性が高くなることを示唆しているのであろう。
- 17 前の段落でギリシア詩とヴェーダの詩は切れ目の存在という点で一致することが述べられたのに続いて、この段落では切れ目の性格が、次の段落では切れ目の位置が論じられる。ギリシア語やヴェーダの言語のように、屈折語としての性格が強い言語は語順の自由度が高く、緊密な意味のまとまりをなす語どうしが必ずしも語順の点でまとまる必要がない。特に韻文においては、語順による意味

のまとまりよりも表現効果やリズムが優先されることが多い。これに対しメイエの母語フランス語にはそこまで語順の自由度はない。アレクサンドランと呼ばれるフランス古典主義の代表的な詩行は12音節で、中央にセジュールと呼ばれる切れ目があるが、これはある程度まとまった意味の切れ目ともなっている。これに対して、ギリシアやヴェーダの詩では単語の切れ目であればよい。言いかえるなら、フランス詩のセジュールは「句切れ」であり、ギリシアやインドの詩では単なる語の「区切り」である。比較言語学者メイエはこの違いの理由を自らの母語とギリシア・インドの言語の構造の違いに求めようとしているように思われる。長詩行ゆえに息の継ぎ目として単語の区切りは必要であっても、それが必ずしも意味の上での区切りである必要はないという点でギリシア詩とヴェーダの詩は一致し、フランス語など近代諸語とは対照的であり、これは主に言語の構造の違いに由来すると。

18 これについては第5章、33頁以下で詳述されている。

19 ジャガティーとトリシュトゥップで最初の7音節の長短は以下のようになる。切れ目が5音節後の場合 $\text{u} \sim \text{u} \sim \text{u} \sim \text{u} \sim \text{u}$ 切れ目が4音節後の場合 $\text{u} \sim \text{u} \sim \text{u} \sim \text{u}$ (第5章、34頁より)。

20 P. Masqueray, *Traité de métrique grecque*, Paris 1898.

21 正しくは $\sim \sim \sim \sim$ 。原著では同じ52頁の下から8行目(拙訳のこれより8行下)の同じ韻律(訳では訂正済み)が最終頁の正誤表で訂正されている。この個所も同様に訂正されるべきであろう。

22 L. Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, 1896.

23 ガーヤトリー詩節(gāyatrī)は1行8音節、1節3行で基本的にイアンボス行末。アヌシュトゥップ詩節(anuṣṭubh)は1行8音節、1節4行でイアンボス行末。「この行末」というのは以下の引用詩句からすると、厳密には $\sim \sim \sim \sim$ の最後の \sim だけを指すと思われる。ガーヤトリーの行末はイアンボスが普通で、トロカイオス行末は比較的まれではあるが、これもそのヴァリエーションであるとみなされる。なおトロカイオス行末のガーヤトリーはリグ・ヴェーダの第I巻と第VIII巻に全体の3分2が集まっている。(Macdonell, *ibid.* p.438 – 441)

24 chは重子音とみなされる。(Macdonell, *ibid.* p.437)

25 トロカイオス行末が長く続く唯一のガーヤトリーの例がこのリグ・ヴェーダ第VIII巻, 2である(Macdonell, *ibid.* p.439.)

26 「この型」はガーヤトリー詩節ではなく、8音節詩行におけるトロカイオス行末を指し、リグ・ヴェーダの慣用は8音節詩行のイアンボス行末を指す。注23参照。

27 8音節詩行の行末の比較のために原著にない縦線を補った。続くジャータカからの引用についても同様。注4参照。

28 インドにおける厳かなヴェーダの8音節詩行の典型的なタイプの行末は $\sim \sim$ であり、後世広まった大衆的ともいえる8音節詩行叙事詩の行末は $\sim \sim$ と $\sim \sim$ が1行ごとに交代する。ギリシアにおける悲劇の対話部分で用いられるトリメトロスの行末は $\sim \sim$ であり、庶民派詩人ヒッポナクスが用いた跛行イアンボスの行末は $\sim \sim$ である。もう少し広く、これに先行する2音節も含めて言い換えるならば、インドにおいてもギリシアにおいても、概して詩行がイアンボス調の場合に、ヴェーダや悲劇のように行末が $\sim \sim \sim \sim$ となるタイプは整然としていて格調が高く、叙事詩や風刺詩のように行末に $\sim \sim \sim \sim$ が見られるものは親しみやすく大衆的だとの主張である。

メイエの論を補足しながら整理してみよう。いま問題となっているのは詩行が全体としてイアンボス調の場合で、インドの8音節詩行とギリシアの12音節詩行である。インドの8音節詩行において、前半部にイアンボスの傾向があるとして(cf. Macdonell, *ibid.* p.438)、後半部が $\sim \sim \sim \sim$ となった場合には、リズムはよどみなく流れ整然としている。厳粛なヴェーダの8音節詩行がそうである。これに対し後半部で $\sim \sim \sim \sim$ と $\sim \sim \sim \sim$ が1行ごとに交代する場合には、リズムのコントラストが強調される。大衆的な叙事詩のシュローカと呼ばれる8音節詩行がそうである。ギリシアの12音節詩行においては、全体がイアンボス調なので、終結部が $\sim \sim \sim \sim$ となる場合には、リズムはやはりよどみなく流れ整然としている。厳粛な悲劇の対話部のイアンボス・トリメトロスがそうである。これに対し終結部が $\sim \sim \sim \sim$ となる場合には、最後にリズムが少し変わって足を引きずった感じになる——跛行(scazon)というあだ名の由来であろう。民衆派詩人ヒッポナクスの風刺詩の跛行イアンボスがそうである。インドとギリシアで同じタイプ(types)が同じ価値(valeur)をもつというのは、 $\sim \sim \sim \sim$ タイプは厳粛な効果、 $\sim \sim \sim \sim$ タイプは大衆向けの効果ということで、これこそ両者が同じ印欧祖語という起源の共同体(une communauté d'origine)にまで遡ることを証明する有力な特徴(le caractère probant de la concordance)ということになるであろう。

29 aは長音節。cf. M.L. West (ed.), *Iambi et Elegi graeci*, p.156.

30 メイエの引用では Δημήτηρ, χρόνον, ἀσφάλως。呼格 Δήμητερ でなければ韻律にも合わないことなどから、別の版によりこの3か所を変更した。

31 原著で 'un vers trochaïque non scazon (le scazon existe aussi) se termine par $\sim \sim \sim$ tout comme un vers iambique'。scazon(跛行型)は一般に、イアンボス・トリメトロス詩行で最後から2音節目が長音節となるタイプのものを指すが、トロカイオス詩行で最後から2音

節目が長音節となるものも指す (cf. C.M.J.Sicking, *Griechische Verslehre*, 1993, S.105, Anmerkung 2)。トロカイオス詩行は通常行末音節が欠如して (catalectic)、その行末は $- \sim$ である。それゆえ跛行型トロカイオスの行末は $-- \sim$ となる。このタイプはヒッポナクスの詩 (Hipponax 120-127W) に見られる。メイエがいう非跛行型トロカイオス (un vers trochaïque non scazon) は、結局通常のトロカイオスのことであると考えられるが、ことさら非跛行型というのはヒッポナクスの跛行型が念頭にあるからか。

32 正しくは $- \sim - \sim$ 。

33 注 23,26,28 参照。比較的自由的な音節の多いヴェーダの8音節詩行も、奇数行と偶数行の行末が対照的になるように類型化されるなどして叙事詩の韻律へと結晶していった。この点ではギリシアのイアンボスの場合と同じように類型化が起こったといえる。その結果、もとのヴェーダの韻律とは大きく隔たったものとなったとの見方もできるのであろう。

この論文の翻訳では、ギリシア詩の韻律に関して和歌山県立医科大学の西村賀子氏、フランス語に関して和歌山大学の小栗栖等氏に校正の段階で問い合わせをして数々の助言を頂いた。少しでも良くなったとすれば両氏のおかげであり、ここに感謝したい。あえて我意を通した個所もあり、至らぬ点は訳者の責任である。ヴェーダの韻律については注に記した Macdonell の解説に頼り、その訳で邦訳が見つからなかったものは Graßmann や Geldner などの訳を参考にした。ギリシア悲劇・喜劇の訳は人文書院版と岩波版を参考にした。